

## LA FAÇANA NOVA DE LA SEU (1852-1888)

Pedro Navascués Palacio

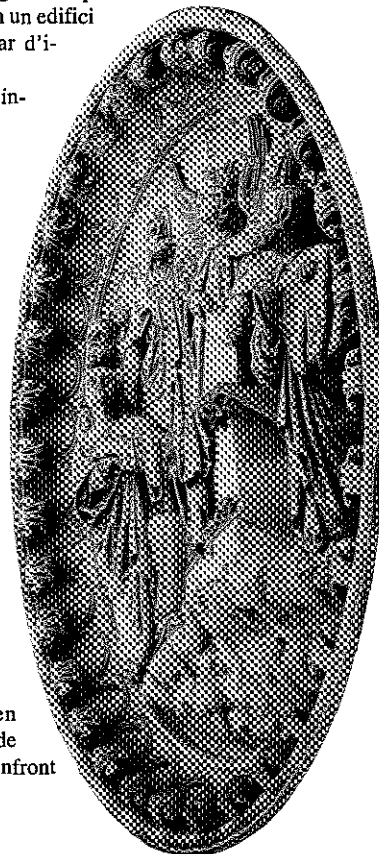
Una part important de les grans catedrals de l'edat mitjana, especialment les d'Europa meridional, deixà com a tasca última del seu afany constructiu el gran llenç de la façana principal. Amb vista a les etapes de construcció això era lògic ja que habitualment es començava l'obra per la testera per a la promptitud de consagració i ús, tot deixant la resta del cos del temple per a les generacions següents. Les façanes definitives, a vegades, tardaren molt a arribar, com en la catedral de Colònia<sup>1</sup>, o no ho feren mai com és el cas de la catedral de Beauvais<sup>2</sup>. En aquell procés edilici, que en casos com el de la façana de la catedral de Milà<sup>3</sup> assoliren el segle XX, s'anaren introduint modificacions sobre la seva fesomia original, incorporant formes i criteris propis del temps en què es produïren.

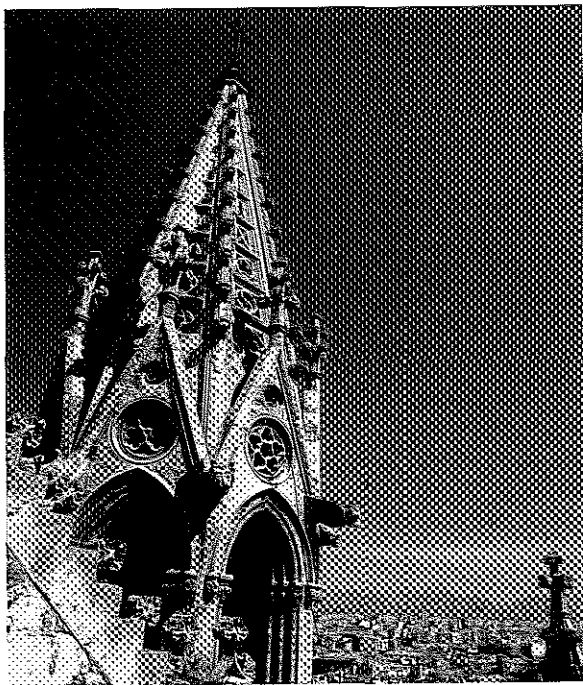
L'arquitectura espanyola mateix compta amb exemples bellíssims d'aquest pas de la història sobre el cos vell de les ja centenàries catedrals medievals. Així doncs, tothom recorda la façana barroca del temple romànic de Santiago de Compostela<sup>4</sup>, la façana de l'Obradoiro, o l'igualmente espectacular de la catedral de Múrcia concebuda en un estil rococó festiu<sup>5</sup>. En la segona meitat del segle XVIII, tot coincidint amb la renovació general que en el camp de l'arquitectura suposà el classicisme generat per la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, començaren a aparèixer els ordres clàssics de nissaga vitruviana substituint les antigues façanes medievals, les unes molt arruïnades i les altres d'arquitectura pobra segons el parer del rigorisme neoclàssic. Així sorgí la façana de la catedral de Lugo<sup>6</sup>, reemplaçant l'anterior romànica segons projecte de Julián Sánchez Bort (1769), o la més decididament neoclàssica de Pamplona<sup>7</sup>, deguda al projecte de Ventura Rodríguez (1783), un cop enderrocada la vella façana romànica que encara conservava el temple gòtic actual.

El mateix Ventura Rodríguez —mentre que com a censor de l'Academia de San Fernando havia donat el vist-i-plau a diferents concepcions de façana classicistes ideades per altres arquitectes<sup>8</sup>— projectà solucions *modernes* de façana per a altres catedrals gòtiques. Cal recordar la no executada de Toledo (1773)<sup>9</sup> i la reconsideració global de la catedral de Burgo de Osma (Soria), ambdós projectes evidenciant el desig d'*aggiornamento* de les antigues fàbriques medievals. A tal efecte es partia sempre del llenguatge que l'Academia de Bellas Artes ensenyava i exi-

gia, és a saber, un classicisme més o menys rigorós, com a complaent expressió culta de l'Espanya il·lustrada, que no sempre fou acceptat. Així doncs, el capítol de la catedral de Toledo rebutjà la rica columnata coríntia ideada per don Ventura Rodríguez, entre d'altres raons, perquè desitjava que *se conservase en la fachada el gusto gótico*<sup>10</sup>. Aquesta dada té interès perquè, d'una banda, fa palesa l'estimació per l'arquitectura gòtica en ple segle XVIII, no tant per un sentiment romàntic incipient i progressista com per l'hàbit del costum; i, d'altra banda, anticipa el que s'esdevindrà durant tot el segle XIX quan es tracti de fer obra nova en un edifici medieval, és a dir, mirar d'imitar l'estil del temple.

Efectivament, l'interès que per l'arquitectura medieval despertà el romanticisme literari, des de Chateaubriand i *El gení del Cristianisme* fins a Victor Hugo i la seva cèlebre novel·la sobre *Notre-Dame de Paris*, suscità en la societat tota una admiració renovada per l'art i la literatura de l'edat mitjana, època vista com un paradís perdut on el bé, la virtut i la bellesa s'enllaçaven. En la citada obra, Chateaubriand aconsellava "venerar, conservar i restaurar els monuments medievals, en què rau la bellesa moral de la civilització cristiana enfront





223. Vista d'una de les torrasses de la façana principal.

de la bellesa ideal pagana". Això, escrit el 1802, indica com el nou segle despertava amb una crida a l'art cristià de l'edat mitjana, les grans catedrals de la qual es converteixen en el llegat més significatiu. Conseqüentment, com ho desitjava Chateaubriand, es veneraren i, cercant una conservació millor, es va procedir a la seva restauració i a l'acabament i així es donà lloc a tota una arquitectura neomedieval hàbilment vinculada amb l'antiga.

Això és el que va succeir, efectivament, en totes les intervencions produïdes en les catedrals europees. Podem citar com a cas molt significatiu el de la catedral de Florència, la façana de la qual —que arribà fins al segle passat com un mur de sosteniment de migrat interès, amb restes d'una decoració pintada— fou objecte d'un concurs internacional per donar una solució definitiva a aquell mur ingrat que tant desmereixia de la capital de l'art. Després de moltes vicissituds s'aprovà el projecte presentat per Emilio de Fabris (1867) i s'acabà l'obra el 1887<sup>11</sup>. Una situació similar travessaren algunes de les nostres catedrals espanyoles més esplèndides, encapçalant la sèrie el projecte de Juan Bautista Peyronnet per a la catedral de Palma de Mallorca, com veurem més endavant. En tot cas, i perquè no s'interpreti que aquest fou un fet aïllat, recordarem molt breument que algunes catedrals, com la de Barcelona, mai no havien arribat a tenir una façana en condicions ja que, interrompuda l'obra tan bon punt començava, va atènyer el segle XIX com un mur de coronament elemental i simple<sup>12</sup>. El llarg procés de la seva composició i construcció s'inicià el 1860, amb els primers projectes d'Oriol Mestres, i culminà en 1912, amb la terminació del cimbori projectat per August Font. És a dir, una obra que es desenvolupa pràcticament alhora, i amb problemes d'igual consideració, que la de les façanes de les catedrals de Palma i Florència.

En aquests mateixos anys es duen a terme també les façanes de la catedral de Lleó<sup>13</sup>, l'edifici més restaurat de la nostra història<sup>14</sup>. En aquest cas, com en tots els altres, se cercà la catedral ideal, la catedral somiada, i a tal efecte hom no dubtà a desmuntar aquelles parts que, segons el parer dels restauradors, no s'adeien amb la puresa del temple, tot inventant nous coronaments, motllures, portalades, rosasses i d'altres, en un exercici de gòticitat forçada que cercava sintonitzar amb les fàbriques veritablement gòtiques. Aquest joc perillós de corregir la història per a millorar-la, l'inicià una generació d'arquitectes que, formats en la

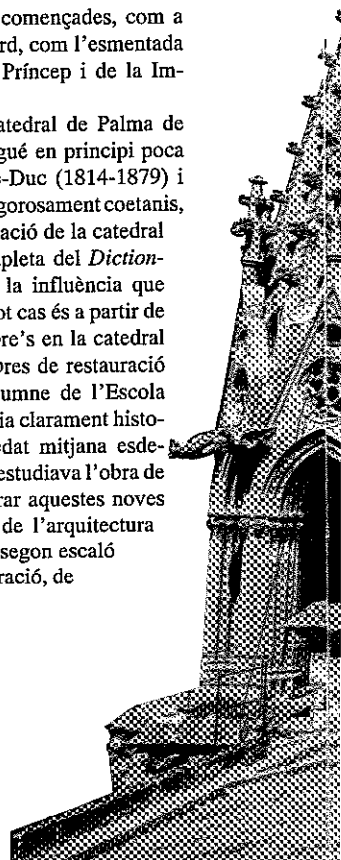
tradició clàssica més rigorosa, es veié compromesa davant una arquitectura medieval que els plantejava nous problemes, tant estètics com mecànics, als quals s'enfrontaren amb més voluntat que no pas coneixement. D'això es deriven els resultats migrats de les nostres primeres restauracions.

Això va ocórrer en la primera campanya de restauració de la catedral lleonesa que estigué a càrrec de l'arquitecte Matías Laviña (1796-1868) qui, com Juan Bautista Peyronnet, s'havia format a San Fernando, on els temes, dibuixos i projectes desenvolupats versaven exclusivament sobre models clàssics, és a dir, grecs, romans, renaixentistes i els més actuals neoclàssics, amb un oblit total i absolut d'allò que l'edat mitjana ens llegà. D'ací la queixa que els primers arquitectes del romanticisme manifestaren davant el tracte ignorant vers els grans edificis medievals. Com exemple caldria citar l'informe negatiu fet per Antonio de Zabaleta, en el si de la comissió d'arquitectura de l'Academia de San Fernando, respecte a una certa pretensió del mestre d'obres Manuel Ibáñez a qui li havien fet un encàrrec per part del Ministeri de Gràcia i Justícia per restaurar la façana sud de la catedral de Lleó (1846). En el dit informe Zabaleta deia que *para esta clase de obras se necesitan conocimientos profundos de los diferentes procederes del arte, no sólo en sus principales épocas sino también en tal o en cual período de cada siglo, a fin de hacer la restauración no por el capricho ni por una nueva hipótesis sino por un severo y concienzudo estudio para no producir los chocantes disparates que, por desgracia, vemos harto repetidos en las restauraciones hechas en nuestros monumentos*<sup>15</sup>.

L'informe de Zabaleta<sup>16</sup> pot donar una idea de les noves exigències en el moment de restaurar un edifici medieval ja que era necessari dur a terme una restauració científica, basada en una rigorosa i raonada anàlisi històrica i arqueològica de l'edifici. Aquest era el clima abans de ser a mitjan segle, quan sorgeix, com a suport generalitzat per a la història de la restauració monumental a Europa, la figura del gran exègeta de l'arquitectura medieval, l'arquitecte francès Eugène Viollet-le-Duc. Ell marcà les pautes de totes les operacions fetes en la segona meitat del segle XIX i bona part del XX. Fixà criteris i assentà amb fermesa les bases de tota una disciplina restauradora que recollí en la seva obra monumental en deu volums sota el títol de *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Aquesta obra, de text extens i formidable acompanyat per uns dibuixos analítics excepcionals, i publicada a París entre 1854 i 1868, serví de referència a la major part de les restauracions tot possibilitant la redefinició de les obres ja començades, com a Lleó, o endegant les que s'iniciarien més tard, com l'esmentada de Barcelona, les dues noves façanes del Príncep i de la Immaculada de la catedral de Sevilla, etc.<sup>17</sup>.

No obstant això, pel que fa a la catedral de Palma de Mallorca el text de l'arquitecte francès tingué en principi poca significació, ja que d'una banda Viollet-le-Duc (1814-1879) i Juan Bautista Peyronnet (1812-1875) eren rigorosament coetanis, i, d'altra banda, l'inici del procés de restauració de la catedral de Palma fou anterior a la publicació completa del *Dictionnaire*. Per tant, no pogué produir-se aquí la influència que Viollet exercí sobre altres monuments. En tot cas és a partir de 1879 que els ecos violletians poden percebre's en la catedral de Palma, arran de la incorporació a les obres de restauració del més jove arquitecte Joaquín Pavía, alumne de l'Escola d'Arquitectura de Madrid, format en una línia clarament historicista i eclèctica, on l'arquitectura de l'edat mitjana esdevingué una referència obligada. També s'hi estudiava l'obra de Viollet-le-Duc, cosa que contribuï a preparar aquestes noves generacions a fi de dominar més l'àmbit de l'arquitectura medieval. Però això representa a Palma un segon escaló en el procés lent i carregós de la seva restauració, de la qual farem, tot seguit, una breu síntesi<sup>18</sup>.

La història de la façana de la catedral de Palma abraça una llarga situació prèvia que comença amb la seva no conclusió conforme a la resta de l'edifici



fins al moviment sísmic de 1851, el qual actuà de detonador per a una intervenció definitiva, la del seu aspecte actual. Coneixem la imatge anterior per dibuixos i gravats antics, que ens mostren una senzilla façana compartimentada en tres panys verticals, que corresponien a les tres naus del temple, formades pel sortint dels estreps centrals i laterals del pla de façana (fig. 226). El pany central contenia, com ara, el magnífic portal del renaixement tardà de l'Almudaina, fruit de l'art singular d'Antoni Verger, i al seu damunt un gran ovat cegat en el s. XVII o XVIII, atesa la perillositat del desplom descobert en la façana des d'antic. Aquesta fou, molt probablement, la causa de cegar també els dos ovats menors corresponents als llenços de les naus laterals. És molt problemàtica la interpretació, en aquests dibuixos vells, de la presència d'unes grans obertures assenyalades sobre aquests ovats, que deixaven veure al seu darrera els arcbotants que flanquegen la nau major. Uns capcims vuitavats donaven major alçada als cossos de flanqueig com a coronació de matxons d'escales. Finalment, tota la façana acabava en una línia horitzontal forta i, amb o sense terratrèmol, era evident que la catedral reclamava del segle XIX una atenció que mai no havia tingut.

Després del terratrèmol del 15 de maig de 1851 el governador de la província i el capítol de la catedral, en vista d'informes pericials diferents, acordaren encarregar a l'arquitecte Antoni Sureda i Villalonga l'enderroc controlat d'aquella part de la façana que representava un perill públic imminent. Antoni Sureda (1810-1873) era arquitecte i fill d'arquitecte, tots dos per l'Acadèmia de Bellas Artes de San Fernando, essent dels pocs facultatius amb títol actius a l'illa<sup>19</sup>. Tanmateix, la precipitació de l'actuació i la manera de tramitar administrativament la sol·licitud de fons, sense comptar per res amb la Comissió Provincial de Monuments ni amb l'Acadèmia de Belles Arts de la ciutat,

col·locà l'arquitecte en una difícil situació, tant més que en una Reial Ordre del 4 de maig de 1851 —o sigui, uns dies abans del terratrèmol esmentat—, es comunicava a tots els governadors de província que la reina, davant l'abús i la destrucció de *las fachadas de muchos célebres edificios antiguos con revocques y demoliciones [...]* y teniendo en cuenta S.M. que de no proceder en este asunto con todo detenimiento desparecerán en breve hasta los más bellos recuerdos de las artes

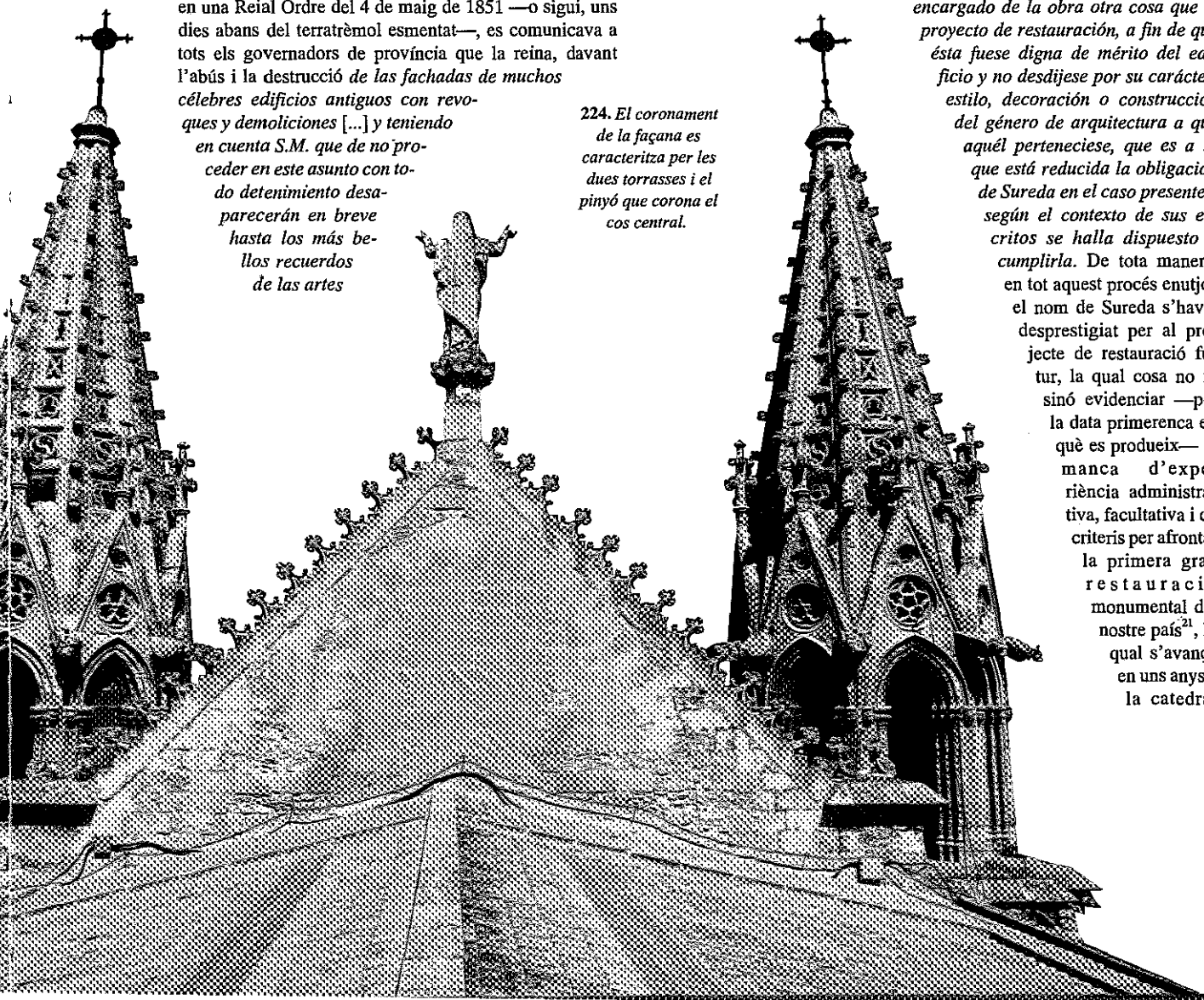
224. El coronament de la façana es caracteritza per les dues torrasses i el pinyó que corona el cos central.

*españolas, se ha dignado resolver disponga V. que en lo sucesivo, antes de demoler, revocar o hacer obras en los edificios públicos, se consulte en cada caso a la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, a fin de que ésta manifieste su dictamen oyendo previamente a la Academia de Bellas Artes de aquella provincia, o en su defecto a la Real Academia de San Fernando.*

Així començà un llarg contenciós entre el governador, l'arquitecte Sureda i l'acadèmia de Palma, de la qual don Joan Despuig exercia com a president però on don Josep Maria Quadrado actuava com a secretari i mantenidor ferm d'aquest debat. Sureda acudí a l'Acadèmia de San Fernando de Madrid perquè hi intervingués i l'acadèmia de Palma presentà el cas davant la reina. Madrid avalà l'actuació de Sureda però una Reial Ordre del 29 d'agost de 1851 suspengué les obres en curs, tot exigint un *plano y proyecto de lo que se trata de ejecutar así en la misma [fachada] como en cualquier otra parte del edificio*. Així mateix, i això és important, la reina s'adreçà a l'acadèmia de Balears, a la Comissió Provincial de Monuments i a la Diputació d'aquesta província per tal que manifestés urgentment *si se considera necesario que pase a esa capital [Palma] un Profesor especialmente acreditado en el estudio de la arquitectura antigua, con objeto de señalar y dirigir la reparación que reclame el estado ruinoso de la Catedral*<sup>20</sup>.

L'Acadèmia de San Fernando —que no va estar gaire encertada en tota aquesta actuació en defensar cegament el seu antic deixeble—, a la vista de la sanció reial, intentà la reconciliació amb la de Palma en sengles escrits enviats el 19 de gener i el 28 de març de 1852. S'hi deia que no podia demanar-se a l'arquitecte el projecte d'enderrocament *sin dudar de su pericia y rebajar su prestigio*, afegint que l'Acadèmia de San Fernando *creyó y cree que una vez declarada la ruina y designada la parte*

*ruinosa no podía exigirse al arquitecto encargado de la obra otra cosa que el proyecto de restauración, a fin de que ésta fuese digna de mérito del edificio y no desdijese por su carácter, estilo, decoración o construcción del género de arquitectura a que aquél perteneciese, que es a lo que está reducida la obligación de Sureda en el caso presente y según el contexto de sus escritos se halla dispuesto a cumplirla*. De tota manera, en tot aquest procés enutjós el nom de Sureda s'havia desprestigiats per al projecte de restauració futur, la qual cosa no fa sinó evidenciar —per la data primerenca en què es produeix— la manca d'experiència administrativa, facultativa i de criteris per afrontar la primera gran restauració monumental del nostre país<sup>21</sup>, la qual s'avançà en uns anys a la catedral





225. Vista general de la façana neogòtica, obra de l'arquitecte Juan Bautista Peyronnet (1812-1875) i en la qual també intervingueren Miquel Rigo, José Fuentes i Joaquín Pavía y Birmingham. La pedra utilitzada procedia de La Taulera (Palma), propietat del Marquès de la Fontsanta.





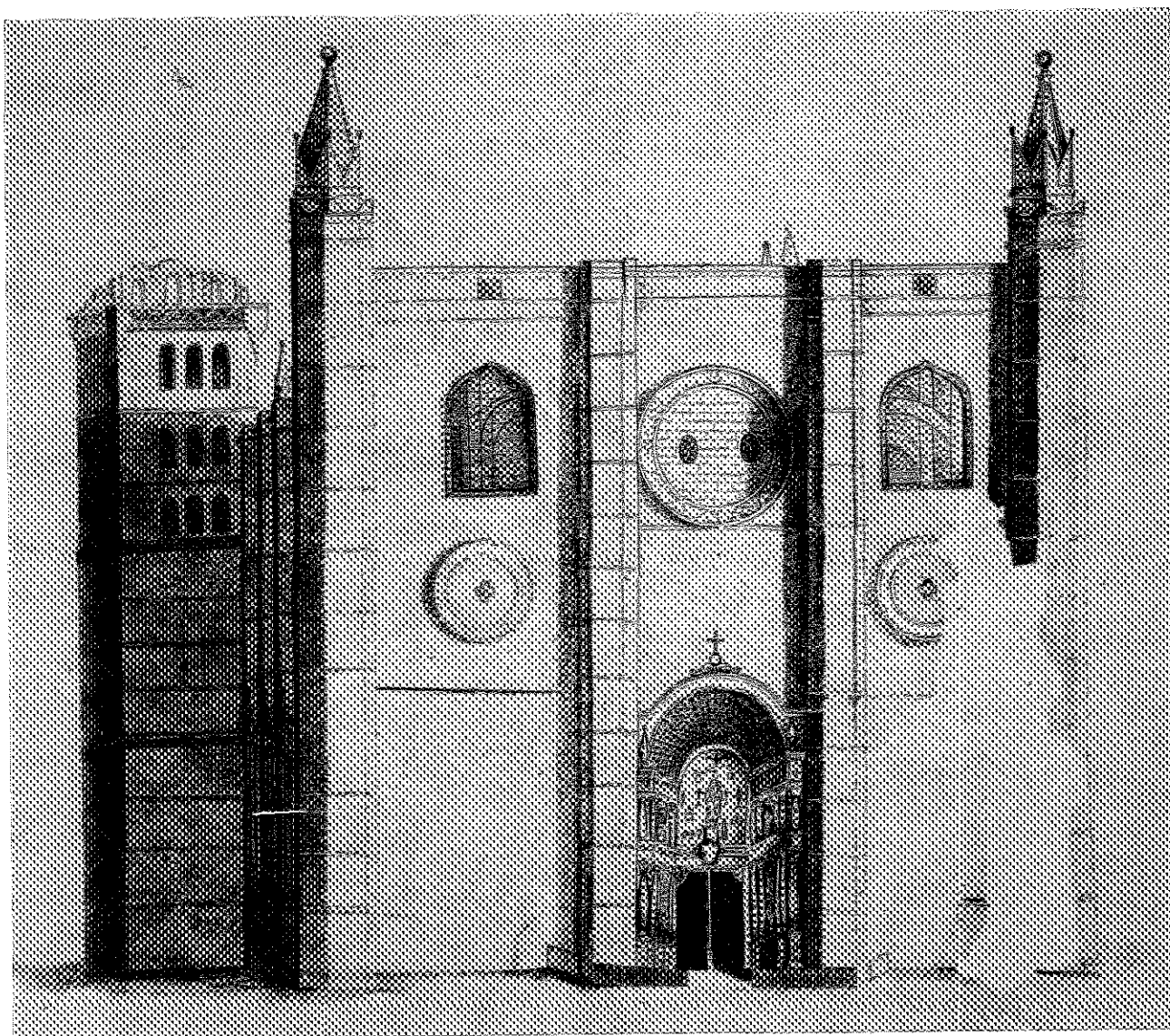
de Lleó mateix, que habitualment és considerada la que inicia la sèrie de restauracions monumentals a Espanya.

Va reeixir la idea d'enviar des de Madrid un arquitecte per tal d'estudiar la situació real de la catedral de Palma, al marge dels enfrontaments locals, i l'Acadèmia de San Fernando trià, entre els membres de la secció d'arquitectura, Juan Bautista Peyronnet. Aquest, amb Narcís Pascual i Colomer, Aníbal Álvarez, Antonio de Zabaleta i l'ancià Juan Miguel de Inclán Valdés, formava part de la que he anomenat en una altra ocasió l'última generació acadèmica<sup>22</sup>. Peyronnet mai no s'havia dedicat a la restauració ni tenia una formació o inclinació que poguéssim anomenar medievalista. Però molt probablement pel fet d'impartir el curs d'estereotomia de la pedra en la jove Escola d'Arquitectura de Madrid, fou proposat al govern per redactar un informe sobre la catedral de Palma. Efectivament, una Reial Ordre del 31 d'agost de 1852 el comissionà per al reconeixement de la catedral i el 20 de gener de 1853 presentava l'informe a Madrid. D'aquesta manera es va cloure una llarga etapa d'intervencions, poc encertades en general, i es començà la façana neogòtica que avui coneixem. Peyronnet rebria, finalment, l'encàrrec del projecte de restauració, alhora que el capítol de la catedral designava, l'agost d'aquell any de 1853, Antoni Sureda com a sots-director de les obres. Tots dos estarien fins a la seva mort vinculats a l'empresa de la façana, tot i que mai no arribarien a veure l'obra finalitzada.

Amb tot, una vegada a l'illa, Peyronnet no es limità a la

qüestió de la façana, sinó que va fer un reconeixement general del temple i acabà proposant-ne la reconstrucció, però també actuacions en l'interior i exterior de la catedral (fig. 230). Li cridà l'atenció el seu claristori i ovats tan cegats, els arcbotants tan massissos, el coronament de la torre, la presència del cor en el centre de la nau major, *su ridículo retablo de gusto plateresco* [sic], i d'altres. I això, com a molts altres dels seus contemporanis, li va fer pensar en la "repristinació" total de la catedral<sup>23</sup>. Tanmateix, la intervenció en l'interior de la Seu quedaria reservada, anys més tard, per a Gaudí i Jujol. [Nota de la coordinació: vegeu en aquest volum el capítol XIX].

El setembre de 1854 presentava Peyronnet en el Ministeri de Gràcia i Justícia —del qual depenien les obres de reparació i fàbrica dels temples, tant si tenien una consideració històrico-artística com si no—, el projecte de restauració, acompanyat d'un joc de plànols que mostrava l'estat de la catedral d'aleshores i la restauració i reformes proposades. Els dits plànols tingueren l'honor de figurar en l'Exposició Universal de París de 1855, a través dels quals, de manera exagerada, s'oferia al món el nivell assolit entre nosaltres en matèria de restauració monumental<sup>24</sup>, *dando así un completo mentís a los enemigos de nuestro país, que [...] han procurado ridiculizar nuestro abandono, sin entrar a examinar las causas que lo han motivado [...]*<sup>25</sup>. Cenyint-nos tan sols a la façana, direm que el seu projecte afectava també el tram immediat de les naus, per la qual cosa calgué el seu apuntament



226. Alçat de la façana principal abans de la intervenció neogòtica. (ACM).

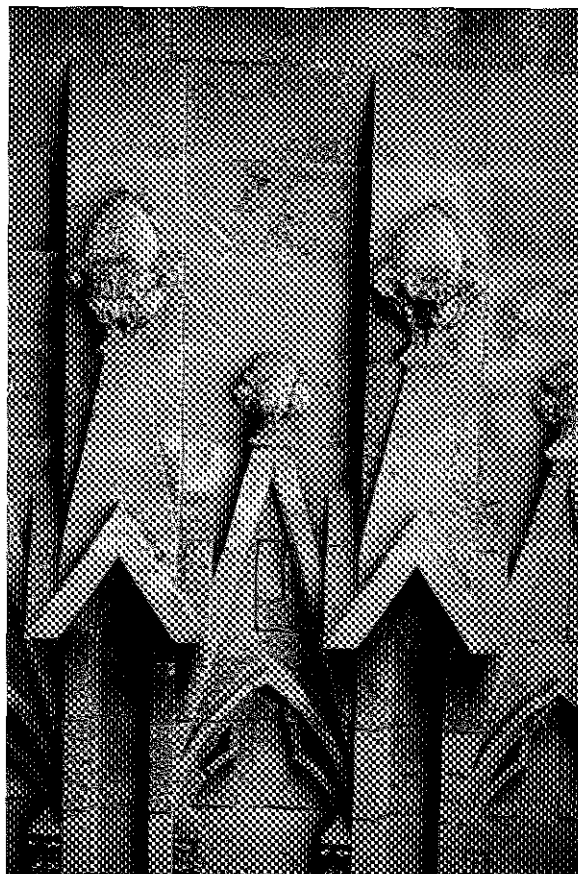
i reconstrucció, d'una manera semblant a allò que s'esdevingué anys més tard amb la reconstrucció de la façana de la catedral de Conca, el tram immediat de la qual també és de don Vicente Lampérez<sup>26</sup>. És a dir, l'operació era delicada i, cal dir-ho tot, Peyronnet i Sureda la van resoldre amb seguretat i encert, equilibrant la càrrega que exercien els arcs formers sobre el pla de la façana, l'antic reforç de la qual no estava alineat. Aleshores allò fou corregit ja que, ultra reforçar-ne els fonaments, Peyronnet projectà dos nous estreps, de major secció i alçada que els originals i alineats amb la direcció de les càrregues que, sens dubte, afeixuguen la bella portalada renaixentista. D'aquesta manera s'eliminà el desplom progressiu que havia manifestat al llarg de la seva història la façana de la catedral.

Per contra, resultava més discutible la solució estilística donada a la façana, la qual per sentit comú i per imperatiu legal havia de ser gòtica. Ja s'havia copsat quin era el pensament de l'Academia de S. Fernando respecte a això, en referir-se a Sureda, però és que, a més, la legislació vigent obligava, en cas de restaurar façanes d'edificis antics, a respectar *el pensamiento primitivo, acomodando las renovaciones al carácter de la fábrica, y procurando que las partes antiguas y modernas se asemejen y parezcan de una misma época* (Reials Ordres 14-9-1850 i 10-10-1850). És a dir, s'exigia una actuació mimètica o, si més no, d'acord conseqüent amb el caràcter i l'estil de l'edifici. Heus ací l'error de Peyronnet, tot i ser una obra sempre estimable. Emperò l'arquitecte no sapigué veure l'originalitat de la Seu en cap dels seus aspectes estructurals ni estilístics. Per tot això el resultat recorda més l'estil "trobador", plenament romàntic, propi d'aquelles composicions genèriques que aleshores eren conegudes amb el nom de decoració *à la cathédrale*, com les famoses enquadernacions de Thouvenin, on solia fallar la música o la lletra, o les dues coses alhora, però que sempre resultaven atractives pel seu alt valor ornamental. Una cosa semblant passa amb la façana de Palma.

El resultat final no va satisfer ni l'arquitecte mateix ni la que hauríem d'anomenar oposició, representada per veus locals. Així doncs, Peyronnet escrivia en un moment determinat: *Cuán tos y cuán repetidos estudios han sido necesario hacer y cuánta tortura habré tenido que dar a mi imaginación para poder combinar y dar un mediano resultado*<sup>27</sup>. Efectivament, els termes imaginació i combinació no podien sinó donar com a resultat una façana d'eclecticisme híbrid. Segui com vulgui, allò era degut principalment al fet que mancà rigor històric en l'anàlisi de la catedral, les fonts de la qual, inexplicablement, es van cercar a Itàlia. És evident que el desconeixement de la filiació de la catedral i de la particular fesomia de l'arquitectura gòtica en la seva geografia matisada, quadre encara no traçat aleshores, va impedir una orientació correcta per resoldre un problema que, de tota manera, representa una comesa difícilíssima en la qual molt pocs haurien reeixit. Tanmateix crec que Peyronnet actuà més que discretament en una façana que, d'altra banda, no té cap perspectiva immediata, llevat de la llunyania, en biaix, que ofereix la mar.

Per tal d'oferir una idea del desenfocament en què s'enquadra la solució de Peyronnet, recordem que envià a un dibu-jante a la Catedral de Palermo para traerme detalles de aquella Iglesia, como también de Orvieto para sacar vaciados en yeso<sup>28</sup>. Poca cosa podia extreure de tals models, ultra la idea de la falsa galeria que recorre la façana de banda a banda; de l'apuntat pinyó que projectà —si bé no arribà a realitzar— per a la nau central; i els pinacles elevats que accentuen els quatre grans estreps, tot això amb la inspiració llunyania de la catedral d'Orvieto<sup>29</sup>, ja que de la de Palerm res, absolutament res era aplicable a Palma.

Entre els detractors de la proposició de Peyronnet trobem com a veus més significatives les de Bartomeu Ferrà<sup>30</sup> i, sobretot, J. M. Quadrado. Aquest, com ja hem dit, havia intervingut feia més de trenta-cinc anys en el començament del procés de la restauració, sempre des d'una posició crítica que mai no abandonaria. Per tant, un cop acabada la façana, escriu sense pietat que aquesta li pareix, en definitiva, d'un *gòtico trivial de tienda*. Tanmateix, també és cert que Quadrado acabà reconeixent la dificultat de l'empresa perquè *¿Quién, teniendo en cuenta el desprestigio de lo nuevo, y la anarquía de principios y confusión*



227. Detall decoratiu de la façana.

*de pareceres aumentadas de día en día con la multiplicación de medios y la difusión del saber, quién se hubiera sentido con fuerzas para resolver con aceptación unánime el arduo problema de dar en pleno siglo XIX a nuestra catedral una digna fachada?*<sup>31</sup>

La decisió de Peyronnet fou la d'adoptar el estil gòtic [...]*procurando sacar los elementos de su composición del sistema adoptado en sus dos fachadas laterales marcado en las puertas*<sup>32</sup>, és a dir, dels portals del Mirador i de l'Almoïna. Tanmateix, lluny de fer-ho, tan bon punt resolgué el problema constructiu, es limità a decorar repetint els mateixos motius, amb molta por de deixar superfícies i volums nets, arribant i tot a perfilar els arcbotants amb retallada cresteria de frondes (fig. 221). Malgrat tot, la major objecció que cal fer al seu projecte és la de no haver salvat els dos ovats pertanyents a les naus laterals (fig. 226). Així en el llenç de façana es repetiria, com sembla que estava previst, la solució que veiem en el pla interior cap a la testera. D'aquesta manera les naus comptarien a cada extrem amb sengles ovats, equilibrant la llum que en l'interior es troba avui descompensada. La substitució d'aquests buits reals per les fingides finestres amb gelosies és, en efecte, el punt més feble de la concepció de Peyronnet, a qui degué esglaïar el fet de restar força al mur mitjançant obertures (fig. 229).

A la mort de l'arquitecte en 1875, s'engegà l'associació acabada de crear, la Junta de reparació i restauració de la catedral de Mallorca (1874), la qual encarregà a Miquel Rigo i a José Fuentes, successivament, la consecució de les obres segons el projecte de Peyronnet, ja que encara s'havia de coronar el cos central. El 1879 l'obra de restauració passà al ja esmentat arquitecte provincial J. Pavia, autor del coronament final de la façana on introduí algunes modificacions, que si bé satisfien Quadrado, no suposaren cap millora substancial. Anteriorment, Peyronnet mateix ja havia reconsiderat algunes parts del projecte primitiu, essent això especialment visible en el dibuix de la traceria de la rosassa, que es complicà més del que inicialment s'havia pensat. Ara Pavia, sobre aquesta rosassa, alçà el pinyó corresponent d'una coberta inexistent, amb un perfil diferent de l'ideat per



Peyronnet, i també feia créixer més els dos pinacles que el flanquegen. Tots dos pinacles, alçats sobre un cos vuitavat amb arcs cecs i oberts, estan tractats com a petits pinacles trepats a l'estil de la catedral de Burgos, la qual cosa tampoc no arriba a sintetitzar amb el caràcter sobri que mostra la Seu en tota la seva arquitectura.

Tota aquesta obra projectada i dirigida per Pavía es va fer entre 1880 i 1884, any que deixà la façana pràcticament acabada i mancada dels relleus i estàtues que l'abillarien. Aleshores Pavía també deixà l'illa per instal·lar-se a Sant Sebastià, on continuà exercint la seva professió.

Segons  
Qua-

drado, el treball que realitzaren tot seguit els escultors estava *muy por encima de la parte arquitectónica*. N'eren els autors principalment tres artistes: Lluís Font (1839-1904), Marc Llinàs (1840-1927) i Guillem Galmés (1845-1927)<sup>33</sup>. El més original d'aquesta fase escultòrica és la meditada relació establerta entre el gran medalló en relleu que centra el pinyó. Aquest representa el grup d'apòstols al voltant del sepulcre buit de la Verge, la llosa del qual sosté un àngel (fig. 222), i la figura exempta amb els braços cap al cel, en vult rodó, sobre el pinyó, que completa l'escena de l'Assumpció de la Verge (fig. 228), i no pas de la Dormició, com apareix sempre en parlar d'aquesta obra<sup>34</sup>. El relleu executat per Llinàs i l'estàtua de la Verge, a més de seixanta metres d'altura, feta per Lluís Font, foren col·locades el 1886. Dos anys després s'acabava l'estàtua de sant Pere que, amb la de sant Pau, sobre els matxons centrals, Ramon Llull i santa Catalina Tomàs —en els matxons extrems—, cloïa la sèrie iniciada el 1879 per Galmés.

La catedral, amb els fatigs de trenta-sis anys de continus problemes, apuntalaments, desmuntis i noves construccions, conegué una fi de segle més tranquil·la en què cessà el gruix de les obres, limitant-se a mostrar la seva nova façana que, malgrat tot i a pesar de les crítiques, ofereix avui una imatge de noblesa digna que mai abans no havia tingut.

## Notes

<sup>1</sup> Wolff i Diederich (1980).

<sup>2</sup> Bonnet-Laborderie (1978).

<sup>3</sup> Romussi (1903).

<sup>4</sup> García Iglesias (1990).

<sup>5</sup> Hernández Albadalejo (1990).

<sup>6</sup> Izquierdo Perrin (1984-1986).

<sup>7</sup> Goñi Gaztambide (1970, pàg. 5-64) i Larumbe Martín (1990, pàg. 106-110 i 176-185).

<sup>8</sup> Galante (1988).

<sup>9</sup> Reese (1976, T.I, pàg. 251 i seg.).

<sup>10</sup> Aquesta dada presa de les Actes Capitulars (6 de març de 1773) de la catedral de Toledo, la va fer conèixer F. Marías (1985, pàg. 69 i 92).

<sup>11</sup> Beltrami (1900).

<sup>12</sup> Bassegoda Nonell (1981, pàg. 263-307).

<sup>13</sup> Pedro Navascués (1977, pàg. 51-59).

<sup>14</sup> Pedro Navascués (1990, pàg. 17-66).

<sup>15</sup> Arxiu de l'Academia de Belles Artes de San Fernando de Madrid. Informes de la Comissió d'Arquitectura. Junta de l'11 d'abril de 1846. Sign. 30-2/1. Altres dades complementàries, si bé sense recollir-ne aquesta, en González-Varas (1993).

<sup>16</sup> Sobre Zabaleta, tot i que sense comentar aquests aspectes referits a Lleó, Sazatornil (1992).

<sup>17</sup> Pedro Navascués (1987, pàg. 285-329).

<sup>18</sup> La història detallada de la restauració de la façana de la catedral de Palma pot veure's en l'estudi excel·lent de C. Cantarellas (1975, pàg. 185-213).

<sup>19</sup> Catalina Cantarellas (1981).

<sup>20</sup> Tota la documentació referent a aquest episodi de singular importància per al futur de la restauració de Palma, complementària, al seu torn, de la publicada per Cantarellas (1975), és en l'arxiu de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Catedrales: Palma. Comunicaciones habidas entre la Academia de las Islas y el arquitecto Sureda con motivo de la demolición y restauración de la fachada de la catedral, y sobre la inteligencia que deberá darse a la Real Orden de 23 de junio de 1850*, sign. 32-5/2.

<sup>21</sup> En aquest aspecte és molt eloqüent la consulta del bisbe de Mallorca al Ministeri de Gràcia i Justícia, sobre com, quant i quan s'havia de pagar a Peyronnet *por la dirección de la obra extraordinaria de aquella Santa Iglesia*. Sense saber què respondre, el ministre sol·licità informació a l'Academia de San Fernando, que tampoc sapigué donar una resposta inequívoca (1-2-1854). Archivo de la Real Academia de San Fernando, *Informes de la Comisión de Arquitectura. 1846-1855*, Sign. 30-2bis/1.

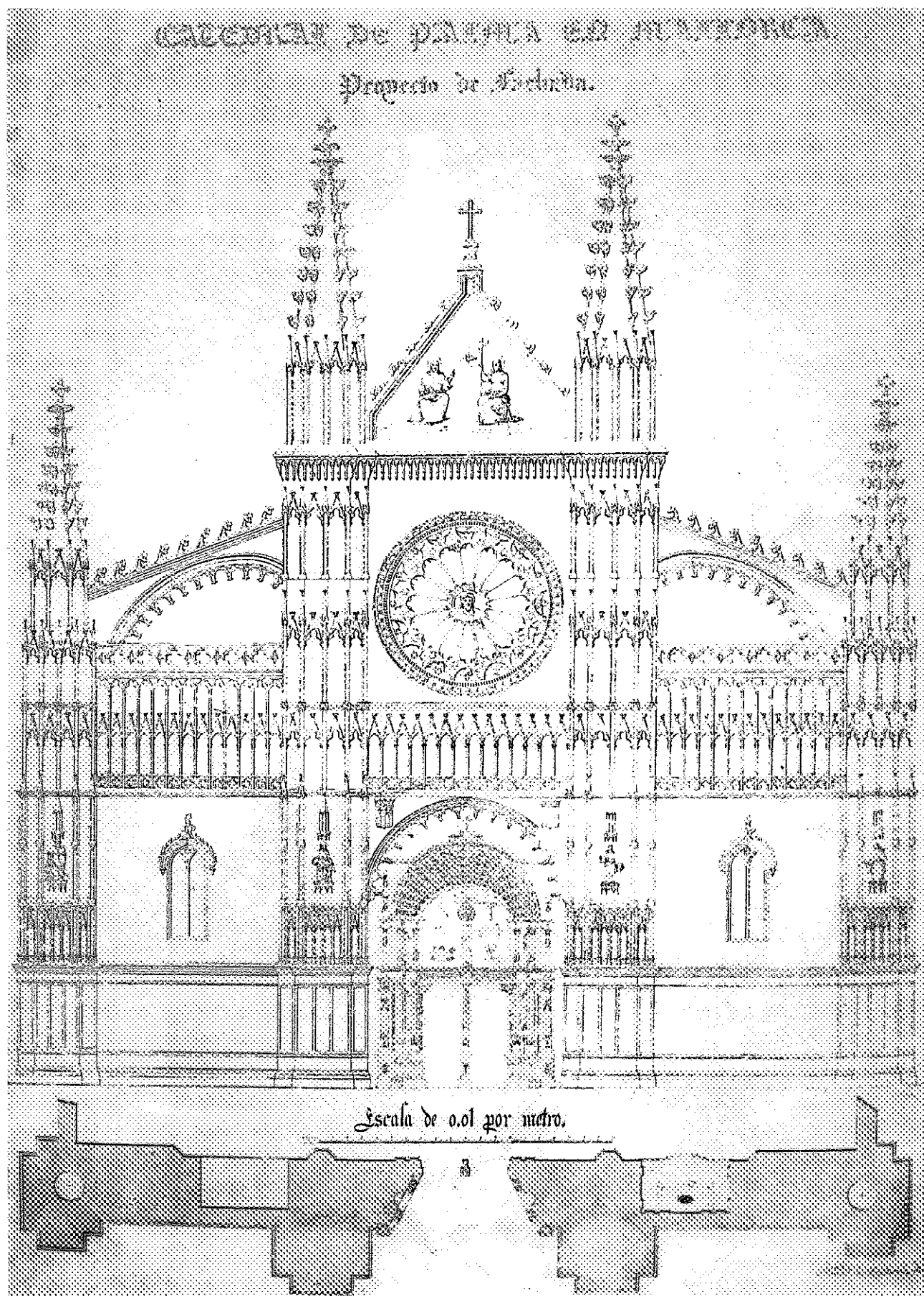
<sup>22</sup> Pedro Navascués (1993, pàg. 212 i seg.).

<sup>23</sup> Catalina Cantarellas (1981, pàg. 562-565).

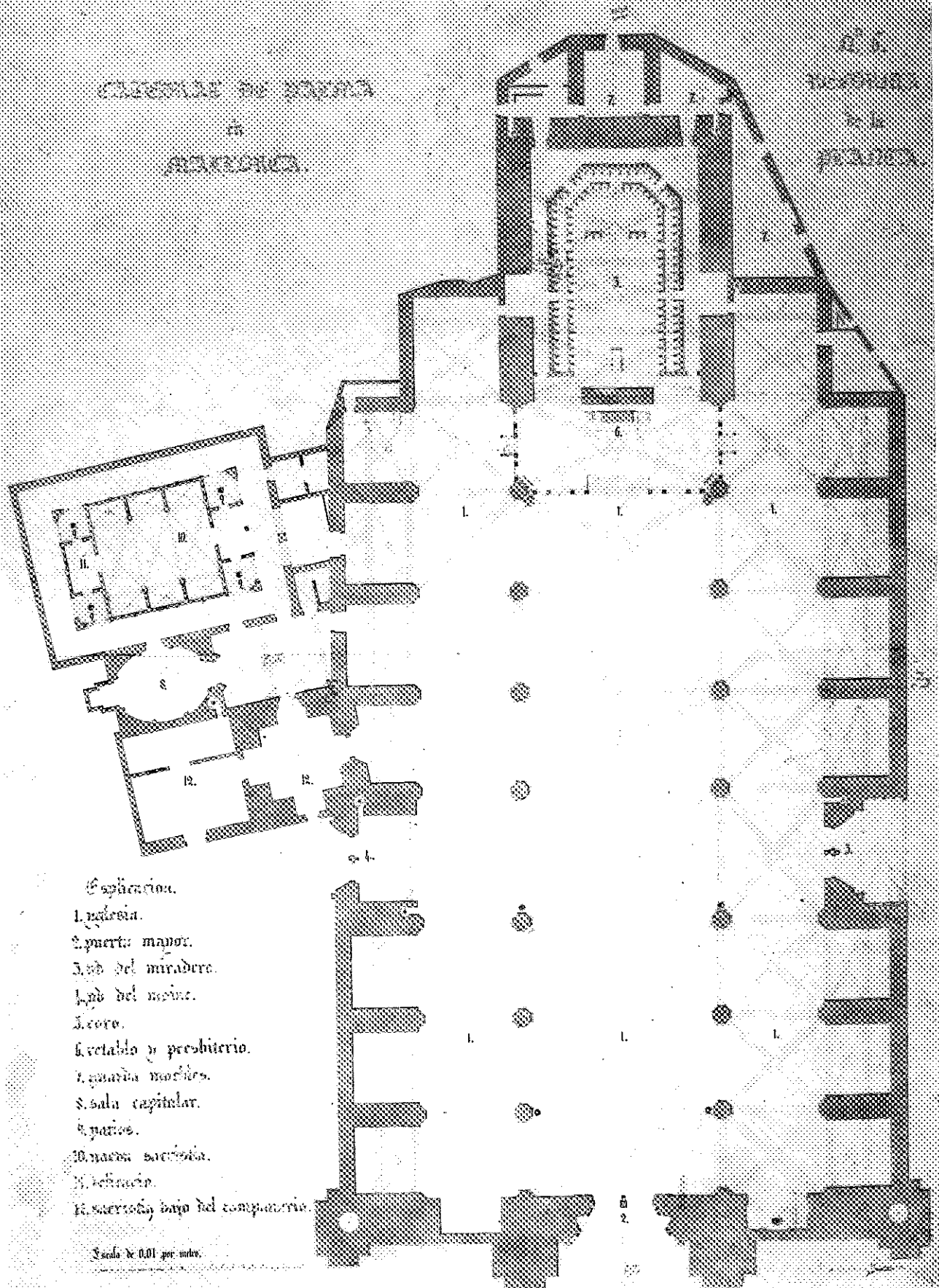
<sup>24</sup> Els dits plànols, recentment restaurats, estan descrits per Cantarellas (1975, pàg. 190-191). Actualment estan dipositats en l'Arxiu Capitular. [N. coord.: a part dels reproduïts en aquest capítol, poden veure's altres dibuixos i plànols del projecte de Peyronnet en pàg. 358-360].

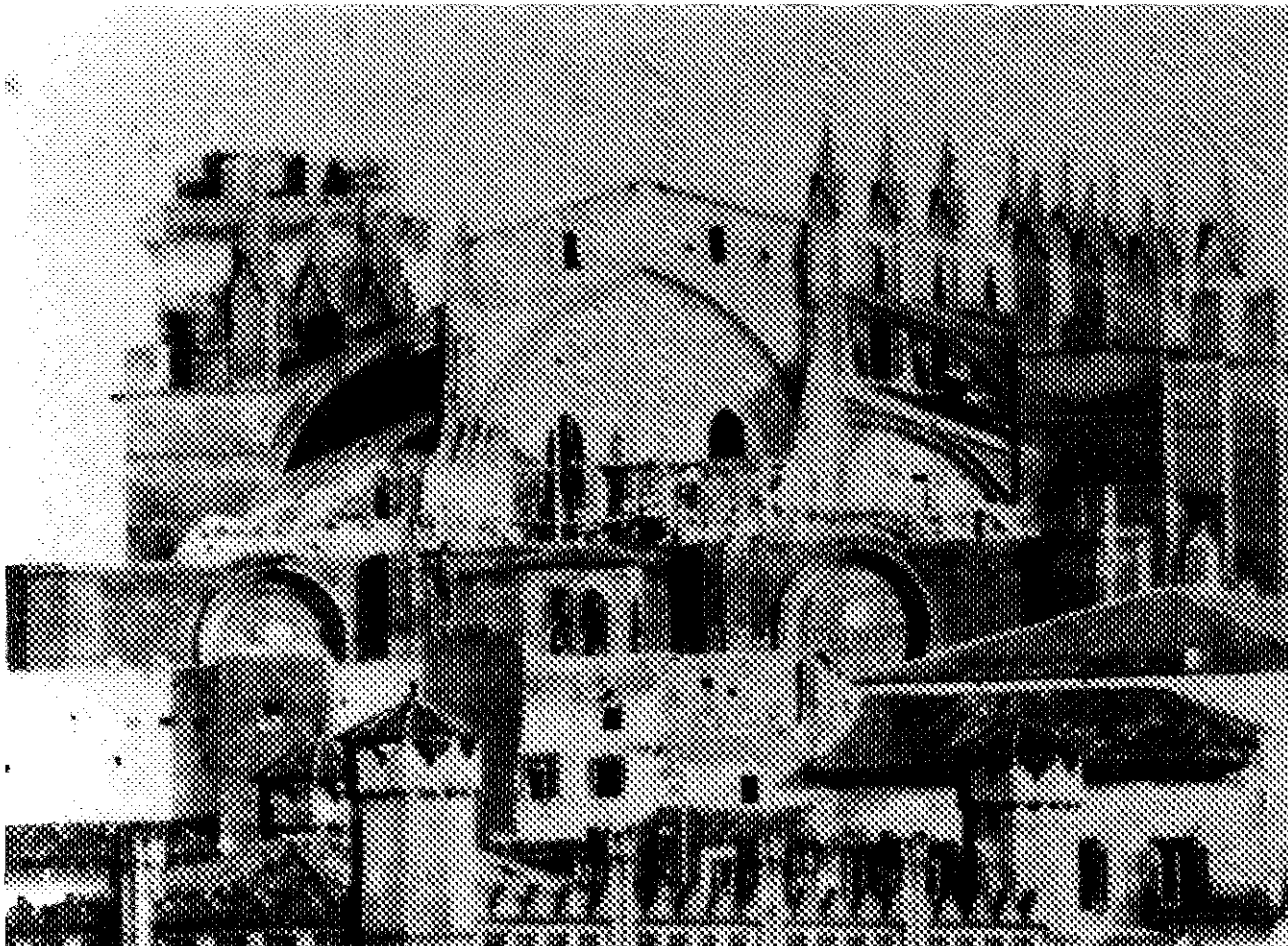
<sup>25</sup> Informe que acompanya el projecte de restauració presentat per Peyronnet al ministre de Gràcia i Justícia (2-9-1854). Extracte





228. Imatge de l'Assumpció, obra de Lluís Font (1886),  
que completa el relleu del pinyó comentat abans.  
229. Projecte original de la façana neogòtica. (ACM).





230. Planta de la catedral segons el projecte de J.B. Peyronnet, on proposava algunes reformes interiors, una part de les quals seria executada més tard, durant la reforma Gaudí/Jujol, com és ara la supressió del cor renaixentista. (ACM).

231. Foto del desmuntatge de la façana primitiva. (Arxiu Família Ferrà).

publicat per Cantarellas (1981, pàg. 562-565).

<sup>26</sup> Lampérez (1911, pàg. 354-362).

<sup>27</sup> C. Cantarellas, (1975, pàg. 195).

<sup>28</sup> Cit. per Cantarellas (1975, pàg. 197).

<sup>29</sup> Carli (1965).

<sup>30</sup> Ferrà (1899-1900, pàg. 55 i seg.). Sobre l'obra neogòtica del mestre d'obres Bartomeu Ferrà i els seus nombrosos escrits vegeu Cantarellas (1981, pàg. 508 i seg.).

<sup>31</sup> Piferrer i Quadrado (1888, pàg. 771).

<sup>32</sup> Llabrés Salvà (1968-1972, pàg. 204-222).

<sup>33</sup> Aguiló (1887-1889, pàg. 37 i seg.).

<sup>34</sup> Com a exemple citem l'obra del canonge P. A. Matheu Mulet (1958, pàg. 20), qui, d'altra banda, deixà una bibliografia àmplia i interessant sobre la catedral.

#### Bibliografia:

Aguiló, E. K., "Las nuevas obras de escultura en la fachada de la catedral de Mallorca", en: *BSAL*, II (1887-1889).

Bassegoda Nonell, J., "La fachada de la catedral de Barcelona", en: *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, 1981.

Beltrami, L., *Storia della facciata di S. Maria del Fiore*, Milà, 1900.

Bonnet-Laborde, Ph., *Cathédrale Saint-Pierre*, Beauvais, 1978.

Cantarellas Camps, C., "La intervención del arquitecto Peyronnet en la catedral de Palma", en: *MQ*, 13 (1975).

Cantarellas Camps, C., *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración hasta la Restauración*, Palma, 1981.

Carli, E., *Il Duomo di Orvieto*, Roma, 1965.

Ferrà, B., "La Seu de Mallorca, obra nova y obra vella (Correspondencia dirigida a Marian Aguiló)", en: *BSAL*, III (1899-1900).

García Iglesias, J.M., *A catedral de Santiago e o barroco*, Santiago de Compostela, 1990.

Galante Gómez, F.J., "La fachada de la catedral de Las Palmas", en: *Archivo Español de Arte*, 2.431 (1988), pàg. 244-255.

González-Varas, I., *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, León, 1993.

Gofí Gaztambide, J., "La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona", en: *Príncipe de Viana*, 118-119 (1970).

Hernández Albadalejo, E., *La fachada de la catedral de Murcia*, Murcia, 1990.

Lampérez, V., "La fachada principal de la catedral de Cuenca", en: *Arquitectura y Construcción*, 1911.

Larumbe Martín, M., *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, 1990.

Llabrés Salvà, A., "El Neogótico en Palma", en: *BSAL*, XXXIII (1968-1972).

Marías, F., "Ventura Rodríguez en Toledo (1772-1785)", en: *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, Madrid, 1985.

Matheu Mulet, P.A., *Palma de Mallorca monumental*, Madrid, 1958.

Navascués, P., "Arquitectura del siglo XIX: las fachadas de la catedral de León", en: *Estudios Pro-Arte*, Barcelona, 1977.

Navascués, P., "La restauración monumental como proceso histórico", en: *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Madrid, 1987.

Navascués, P., "La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito", en: *Medievalismo y neomedievalismo. Aspectos generales*, Salamanca, 1990.

Navascués, P., "Arquitectura española 1808-1914", en: *Summa Artis*, XXXV-II, Madrid, 1993.

Piferrer, P. / Quadrado, J. M., *Islas Baleares*, Barcelona, 1888.

Reese, Th. F., *The architecture of Ventura Rodríguez*, Nova York-Londres, 1976.

Romussi, C., *Intorno alla facciata del Duomo di Milano*, Milà, 1903.

Sazatornil, L., *Antonio de Zabaleta (1803-1864)*, Santander, 1992.

Wolff, A. i Diederich, T., *Das Kölner Dom. Jubiläumsbuch 1980*, Colònia, 1980.